

¿Esto no es una película? Jafar Panahi o la necesidad del cine

Isn't this a film? Jafar Pahani or the need for cinema

Manuel Broullón Lozano

(Universidad de Sevilla) [mbroullon@us.es]

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2013, 10, pp. 159 - 177

Resumen

Desde el grito desesperado de un cineasta arrestado y suspendido del ejercicio de su profesión, *Esto NO es una película* (Jafar Panahi, 2011), plantea una profunda y seria reflexión en torno a dos puntos fundamentales de la teoría digital del cine. En primer lugar, porque a pesar de las condiciones de carencia y privación en el momento del rodaje del film, la disponibilidad de una tecnología digital instalada en el espacio doméstico le permite culminar dicha película, aunque sea desde la clandestinidad. De otra parte, y en última instancia, *Esto NO es una película* toma necesariamente la forma de un diario doméstico. En algunos momentos, los retazos de la cotidianeidad y las reflexiones en voz alta del cineasta prisionero dan paso a una especie de “film-ensayo”, intuiciones para una posible poética del cine digital que, a partir de una situación límite como es el arresto domiciliario al que es sometido Jafar Panahi, se postula por y desde el posicionamiento ético y responsable de ejercer la profesión de cineasta como resistencia.

Abstract

The desperate cry of a filmmaker who has been arrested and forced to abandon his profession, This is NOT a film (Jafar Panahi, 2011) is a profound and serious reflection on two basic aspects of digital film theory. On the one hand, despite the penurious conditions marking the making of the film, Panahi managed to finish it illegally thanks to the digital equipment that he had at home. On the other, This is NOT a film necessarily takes the form of a personal diary. At several points during the film, the imprisoned director's daily life and thoughts that he expresses aloud give way to a kind of “film-essay,” a series of intuitions about the poetics of digital films. From an extreme situation such as house arrest, Panahi advocates for ethical and responsible filmmaking as a form of resistance.

Palabras clave

Esto NO es una película, Jafar Panahi, cine digital, ética del cine, poéticas del cine digital.

Keywords

This is NOT a film, Jafar Panahi, digital cinema, cinema ethics, poetics of digital cinema.

Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico-conceptual: revalorización de la imagen-documento en el Siglo XXI
3. Hechos cinematográficos
4. Hechos fílmicos: complicaciones, implicaciones
5. Conclusiones

Summary

1. Introduction
2. Theoretical-conceptual framework: reassessing the image-document in the 21st century
3. Cinematographic facts
4. Filmmaking facts: complications, implications
5. Conclusions

1. Introducción

¿Se da cuenta de la cantidad de momentos importantes que podría haber grabado, solo si hubiera tenido encendido el móvil?
(Panahi, 2012; 00:53:42).

En el marco de la cultura visual digital conviene recordar las implicaciones que conlleva el hecho de que ciertas tendencias de la comunicación audiovisual estética se fundamenten en el binomio del hombre armado con una cámara. ¿Cuál o cuáles son estas cámaras? En el caso de Jafar Panahi, arrestado en su propio domicilio desde el año 2010, una cámara de Alta Definición, su teléfono móvil iPhone y aquello que tiene a mano para esbozar, a partir de su estatus de cineasta prisionero, todos los elementos de una trama fílmica. La particularidad de este argumento es que parte de la experiencia vivida, del testimonio directo, no de un guión ficcional. *Esto NO es una película*: es el momento vital en el que Jafar Panahi se encontraba a finales del año 2010. Y es de ahí de donde surge esta tan atípica como necesaria obra audiovisual que es una confidencia clandestina, pues se nos cuenta en el propio film que toda acción de filmar que emprenda Panahi puede agravar su proceso ante la justicia iraní. En consecuencia, el acto de colocar una cámara y registrar lo que sucede se reviste con una intención moral (que no moralizante): la de poner de manifiesto una situación injusta.

En un primer momento el valor de esta obra emerge de una comunicación directa, ideológica, de contenido político: la denuncia de una situación injusta. No obstante las implicaciones de este film son mucho mayores, pues pone de manifiesto algo tan simple y al mismo tiempo tan complejo como es la relación fenomenológica del cineasta (Antich, 1999) con el entorno natural (físico y material) y social (acervo social de conocimiento; Berger&Luckmann, 1997) a través de una cámara digital y de un software de edición instalado en la intimidad del espacio doméstico. En este sentido urge recordar a los cineastas franceses de la modernidad, quienes ya afirmaron que no hay inocencia alguna en el hecho de registrar una imagen y editarla: “es una cuestión de moral” (Rivette, 2010, pp. 58-59).

Ahora bien, en la actualidad, tras los procesos populares y políticos de las primaveras árabes o del 15M, el debate en torno al uso de las imágenes como una forma de activismo que repercute en la configuración de imaginarios (Heredero, 2011, p. 5) requiere de un ensanchamiento del punto de vista. O dicho de otro modo: exige enfoques más amplios que los del cine o el fotoperiodismo por sí mismos. Estos debates requieren de una reflexión reposada en torno al papel que juegan las tecnologías digitales, desde su especificidad técnica y sus implicaciones psicosociales, especialmente cuando nos referimos a los procesos de la comunicación estética.

En este gran marco de pensamiento, el cine también está obligado a hacer su propia reflexión, siempre a la zaga de aquello que los cineastas nos brindan

desde diversos ámbitos. A partir del análisis fílmico, el presente artículo tratará de examinar, relacionar y exponer algunas claves del papel que han jugado las herramientas del cine digital instaladas en el espacio doméstico con respecto a una ética del medio cinematográfico en un momento histórico y personal especialmente grave, como es el experimentado por Jafar Panahi. Y, en última instancia y si ello fuera pertinente, sacar algunas conclusiones más o menos provisionales, más o menos definitivas, en torno las mutaciones que las tecnologías digitales ejercen sobre los signos fílmicos, sobre los productos del medio cinematográfico.

Si hablamos de signos y de su naturaleza, no podremos sino acogernos bajo el gran paraguas metodológico de la Nueva Semiótica, la Semiótica Transdiscursiva (Vázquez Medel, 1998). De este modo practicaremos, como corresponde, un análisis fílmico que se proponga practicar una exégesis, una hermenéutica, en un sentido amplio. Aquella hermenéutica que, partiendo de la exégesis textual, considere “la vida como una búsqueda de sentido” (Zulaika en: Ortíz Osés y Lanceros, 2006, p. 136), o bien una preocupación que “va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna” en tanto que “comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo” (Gadamer, 2005, p. 23). *Esto NO es una película*, en tanto que film-diario y film-ensayo, es el relato de una búsqueda de sentido: ¿por qué hacer cine a pesar de una condena política? ¿Cuál es la vocación del cineasta? Nuestra mirada hermenéutica, esta semiótica expandida que a pesar de sus sospechas hacia los viejos paradigmas de la ciencia moderna positivista no renuncia al rigor de la investigación, no perderá de vista las “dialogías” (Bajtin, 2005) que atraviesan a los signos estéticos. En este sentido, en su carácter medianero entre la experiencia vivida y el producto de una “inventio” a través de una “elocutio” (la enunciación cinematográfica), *Esto NO es una película*, de Jafar Panahi se plantea como un objeto de estudio especialmente interesante y estratégico. Por su peculiaridad estructural pero también por la búsqueda de una forma fílmica (que es también una búsqueda de sentido) emprendida por el cineasta y protagonista a la que asistimos durante algo más de setenta minutos. Veamos en qué medida la aproximación a este extraño film puede ofrecernos algunas claves generales sobre el medio cinematográfico y su papel en las sociedades del siglo XXI. Esto es, pongámonos en posición de “dispositivo”.

2. Marco teórico-conceptual: revalorización de la imagen-documento en el Siglo XXI

Panahi rueda con discreción en su domicilio con una cámara ligera de Alta Definición. No lo hace en 35 milímetros ni con una cámara digital de ópticas intercambiables: la ligereza del dispositivo se convierte en su mejor coartada. Lo hace por necesidad pues sobre él pesa la condena a no filmar ni escribir

guiones durante veinte años, pero esta elección no es baladí: la opción estética, aun forzada por la clandestinidad, conlleva importantes implicaciones desde el uso práctico hasta el resultado formal y estructural de la obra en el momento de su difusión. La reflexión en torno a *Esto NO es una película* nos obliga, forzosamente, a hacer un breve recorrido por ciertas propuestas estéticas de la historia reciente del cine y de la historia del arte en general. Situémonos en el paradigma de la digitalización de la imagen, esto es, de la conversión de estímulos fotoeléctricos en datos numéricos para su posterior reconstrucción a través de un interfaz de visualización.

A pesar de la “desontologización de la imagen cinematográfica” (Quintana, 2008b) por la pérdida del carácter de huella de la imagen analógica, el estatuto de la imagen en el mundo de hoy plantea una incontenible paradoja:

Les images ont perdu leur négatif. Le moule original qui préservait cette empreinte du monde physique a disparu. Cependant, l'image continue de capturer l'empreinte de la réalité empirique, mais au lieu de momifier la réalité, la transforme en conservant sa fonction de document. Quel concept peut surgir de cette hybridation de la reproduction avec la représentation qu'expérimente l'image dans le monde actuel? (Quintana, 2008b, p. 46).

*Las imágenes han perdido su negativo fotográfico. El molde original que preservaba esta huella del mundo físico ha desaparecido. Sin embargo, la imagen aún puede capturar la huella de la realidad empírica, pero en lugar de momificar la realidad, la transforma, conservando su función de documento. ¿Qué concepto puede surgir de esta hibridación entre la reproducción y la representación que experimenta la imagen en el mundo actual?*¹

Si hoy en día la imagen digital presenta un potencial idóneo para el registro documental y fidedigno de lo real no es por una cuestión de la materialidad del soporte. Este debate, el de materialidad del soporte y sus implicaciones sobre la cognición, solicita ser estudiado desde la semiótica filmica, que se ocuparía de examinar las relaciones entre el vehículo signico y la referencia, con todas las prevenciones e incredulidades que tanto las corrientes filosóficas de la sospecha como las teorías críticas de la comunicación han hecho recaer sobre la imagen y los usos de los distintos lenguajes. Sin perder de vista esta interesante reflexión en torno a los realismos (Gombridge, 1959; Stiegler, 2002; Quintana, 2008) la gran paradoja de la creación documental digital del siglo XXI radica en una cuestión de uso práctico: la posibilidad de grabar una gran cantidad de

1 Traducción del autor

material con un coste muy bajo de registro y almacenamiento. Este rodaje digital por acumulación es algo que no permite el analógico, con sus pesados equipos y costosos procesos de revelado del negativo. O dicho de otro modo: el fuerte del cine digital lo constituye la disponibilidad de una tecnología ligera que permita una confianza, una intimidad en la relación entre cineasta y lo real en el acto de filmación. Concluye Quintana:

Le cinema numerique a alimenté le désir de capture des vestiges du transitoire, la soif de filmer le monde pour pouvoir le rendre à nouveau visible. Les captures en caméra numerique conservent et accroissent l'apparence documentaire de l'image. Aujourd'hui ce qui est authentiquement nouveau ne vient pas du chemin qui conduit au virtual, ni de l'utopie de la recherche la pureté du réel, mais bien du procédé d'hybridation de l'image. L'étrange mélange entre reproduction et représentation est la marque du temps présent. C'est ce qui complexifie la circulation des images et c'est aussi le point de départ d'une nouvelle relation au facteur temps. Une relation qui ne cesse de se renforcer dans le cinema contemporain le plus exigeant (Quintana, 2008b, p. 54).

El cine digital ha alimentado el deseo de capturar los vestigios de lo transitorio, la sed de filmar el mundo para poder hacerlo visible de nuevo. Los registros mediante cámara digital conservan y acrecientan el potencial documental de la imagen. Hoy, aquello que es verdaderamente nuevo no viene del lado de lo virtual, ni de la utopía en torno a la búsqueda de la pureza de lo real, sino más bien de los procesos de hibridación de la imagen. La extraña mezcla entre reproducción y representación es el signo del tiempo presente. Esto es lo que hace más compleja la circulación de las imágenes, y es también el punto de partida de una nueva relación con el factor tiempo. Una relación que no cesa de reforzarse en el cine contemporáneo más exigente.²

En este “cine contemporáneo más exigente” es donde se enmarca *Esto NO es una película* porque supone una vuelta de tuerca en dos ejes, que podríamos denominar sincrónico y diacrónico. Desde un punto de vista sincrónico, en el contexto de las comunicaciones digitales en movilidad, en la red de redes y desde la disponibilidad de los dispositivos de producción en el espacio doméstico. En torno a este punto las fronteras entre el ejercicio profesional y el uso entre informativo y doméstico se confunden en el periodismo

ciudadano o en el cine doméstico (Cuevas, 2010). Esto es lo que hace Panahi, como un *blogger* o un cronista anónimo: documentar en vídeo su arresto y la prohibición expresa de hacer cine por parte del juzgado de Teherán. Pero en este gran marco de las comunicaciones digitales 2.0 nos interesa plantear dos cuestiones más. Primero la posibilidad de constitución de la imagen como un espacio de resistencia; y en segundo lugar las implicaciones que trae consigo la disponibilidad de medios digitales por parte de cineastas que se formaron con la técnica analógica. Esa es la “nueva relación con el factor tiempo” de la que habla Quintana y que se cifra en un rodaje por acumulación de documentos y testimonios. La relación de intimidad con la tecnología, además, fomenta las digresiones, los soliloquios, los monólogos ante la cámara, de donde se desprende la vertiente ensayística propia de este tipo de films.

Por otro lado, desde el eje diacrónico, está la reflexión en torno a una tradición realista cinematográfica que empieza indudablemente con los Hermanos Lumière y que se bifurca en una multitud de tramas que conviene al menos mencionar: la fuerza testimonial del cine directo (García, Ortega, 2008), el soliloquio diarístico de los formatos menores analógicos (Weinrichter, 2005) el cine íntimo o cine doméstico digital (Weinrichter, 2010), las tradiciones del cine-ensayo (Weinrichter, 2007), de las autoficciones (Martín Gutiérrez, 2008), etcétera. En definitiva, y desde un punto de vista ontológico, lo que todas estas tradiciones vienen a poner de manifiesto en la era digital es una revalorización del realismo baziniano (ver Bazin, 2006, pp. 23-30) que confía en la imagen como un depósito de significado y sentido por medio del registro mecánico de imágenes:

Si el cine es, según Bazin, el medio que permite “convertir la imagen de las cosas en la imagen de su duración”, la ligereza del digital no ha hecho más que redimensionar la capacidad del medio para documentar el mundo. El ordenador es un contenedor en el que se depositan todo tipo de imágenes, pero también una máquina de la visión que crea sus imágenes (Quintana, 2008c, p. 86).

Está claro que en *Esto NO es una película* existe una correspondencia fidedigna entre el significante y el referente, entre el presente y las condiciones del rodaje y la plasmación de estos sucesos en el film a través de un proceso de discursivización, es decir, en el registro que tiene lugar en la fase de rodaje y en la puesta en serie del montaje. Para poder dar cuenta de este devenir-discurso de una forma rigurosa y sistemática vamos a optar por el enfoque metodológico del filmólogo francés Coen Seat, que distingue entre hechos cinematográficos y hechos fílmicos.³ Ello nos permitirá ubicar a la obra en su contexto y señalar su impacto social (hechos cinematográficos) y, por otra parte pero siempre en una

3 Conviene recordar que el sentido original de este binomio contempla el concepto de “hechos fílmicos” -formulado por Cohen Seat y retomado por el semiólogo Christian Metz en el capítulo I de *Lenguaje y cine* “Dentro del cine: hecho fílmico”- como “todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado” mientras que los hechos cinematográficos afectan a todas aquellas circunstancias que rodean a la producción de la película, los “elementos contextuales” (Metz, 1973, p. 81).

estrecha relación, dar cuenta de cómo este se materializa en la obra audiovisual examinando los signos que la constituyen (hechos fílmicos).

3. Hechos cinematográficos

Poco tiempo antes de que diera comienzo la 71ª edición del Festival Internacional de Cannes, celebrada durante el mes de mayo de 2011, los programadores del certamen tuvieron a bien incluir en la Sección Oficial el último trabajo de Jafar Panahi titulado *Esto NO es una película*. Esta historia, que parece sacada de una novela de espías en terreno soviético durante la Guerra Fría, pasa por la recepción de un misterioso paquete en las oficinas del Festival. Según se rumoreó en torno a La Croisette *Esto NO es una película* salió de Irán hacia Cannes en el mes de abril de 2011 en una pequeña memoria USB y esta, a su vez, escondida dentro un pastel (Tessé, 2011, p. 36; VV.AA. 2012, p. 46).

Justamente en esos días resonaba con fuerza en los círculos cinéfilos internacionales la confirmación de la noticia de que Jafar Panahi había sido condenado por el tribunal de Teherán a no volver a hacer una película en veinte años y a permanecer en prisión por “reunión y conspiración con la intención de cometer crímenes contra la seguridad nacional del país y hacer propaganda contra la República Islámica”. En esa coyuntura arranca una campaña internacional de apoyo a Panahi. Durante el pase de *Esto NO es una película* en Cannes su compatriota y maestro Abbas Kiarostami acompañado por la actriz Juliette Binoche (quien incluso inició una huelga de hambre como gesto de solidaridad) hizo un llamamiento público de apoyo a su compañero arrestado. Seguidamente el director del Festival de Cannes, Thierry Frémaux, junto con Robert De Niro (presidente del jurado oficial ese año), personalidades como Steven Spielberg, Ken Loach o los hermanos Coen y el filósofo Bernard Henri Lévi secundan a Kiarostami y a Binoche. Entonces la prensa se hace eco del suceso e incluso las revistas especializadas que aprecian la corriente alternativa del cine iraní se suman a la campaña de protesta (ver *Cahiers du Cinema*, 2011, pp. 67-71).

Se inicia así un debate internacional en torno a la libertad de expresión y los derechos humanos en Irán, puesto que el proceso judicial se debió a que el gobierno considera las películas de Panahi como provocadoras y nocivas para la juventud. Esta situación hace de él una especie de poeta maldito pero no un apátrida, puesto que nunca ha querido abandonar Irán como sí han hecho otros cineastas. Pero es que, siguiendo a Rosenbaum (2010), los cineastas del “neorrealismo iraní” (término cuya pertinencia el propio autor discute por tratarse de un intento poco afortunado de transferir a Irán una referencia occidental) están marcados por una especificidad: una situación de repudio dentro y fuera de su país. En Irán son cuestionados cuando no juzgados y condenados por su peso crítico. Y en el extranjero se los humilla por el hecho de ser iraníes y

ubicarse culturalmente en el mundo islámico. No hace falta recordar que toda referencia del universo cultural islámico (que no de la religión islámica o, al menos, no específicamente) está especialmente desprestigiada en occidente dado el panorama de las relaciones internacionales tras los atentados del 11S en Estados Unidos, del 11M en España y del 7J en Reino Unido. Estos prejuicios que en realidad son muy anteriores quedan seriamente afectados por el conflicto de representaciones e interpretaciones de la obsesión bélica antiterrorista de la administración Bush y de sus socios internacionales. En este marco, y según indica el crítico Rosenbaum con lucidez de teórico o de sociólogo,⁴ el prejuicio cultural de hostilidad, “el discurso de ellos y nosotros” (2010, p. 209), también se manifiesta en el trato hacia los cineastas y las cinematografías nacionales.

Entre las páginas 210 y 212 de *Mutaciones del cine contemporáneo* Rosenbaum relata las sistemáticas humillaciones a las que los funcionarios de aduana someten a los cineastas iraníes cuando aterrizan en suelo estadounidense. Majid Majidi fue retenido en 1997 cuando acudió a Los Ángeles para la gala de entrega de los premios Óscar, galardón al que estaba nominado por *Niños del paraíso*. Darius Mhrjui, otro de los padres de la nueva ola iraní, no pudo llegar acompañado de su mujer y su hijo al homenaje preparado en su honor por las Naciones Unidas. Y finalmente, cabe destacar que el propio Jafar Panahi ya había padecido una humillación internacional similar fuera de Irán, cuando estuvo esposado durante más de doce horas en el aeropuerto JFK de Nueva York pocos días después de ganar el León de Oro en el Festival de Venecia por *El círculo* (2000), mientras viajaba para asistir como invitado a una retrospectiva.

Pero es que, además, el éxito internacional de los cineastas iraníes no les ha ayudado en absoluto a ser respetados y admirados en su país de origen. Bien es cierto que el propio Panahi se ha mostrado muy crítico con la situación de su país y muy comprometido con el respeto de los derechos humanos. La última vez que lo hizo fue con *Offside* (2007), metáfora en desenfadado tono de comedia sobre la situación de clara discriminación de la mujer en Irán a partir de un partido de fútbol. Esta película, por cierto, fue uno de los motivos alegados en su contra durante el proceso judicial de 2010. En definitiva, el régimen de Teherán, tan celoso con la propaganda exterior y hermético a toda influencia cultural occidental, ha visto en la internacionalización de algunos de sus cineastas más notables una amenaza en toda regla:

esto ha provocado que algunos iraníes, incluidos algunos de ideas muy liberales, les acusen, airadamente, de hacer sus películas a la medida occidental y de reforzar los estereotipos de occidente con respecto a los iraníes (Rosenbaum, 2011, p. 208).

⁴ Véase Hall, 1997, pp. 223-290 y Said, 2003.

Ante estos precedentes, en marzo de 2010, Jafar Panahi es arrestado junto a su mujer, su hija y 15 amigos, y posteriormente citado por el juzgado de Teherán acusado de pervertir a la juventud a través de sus obras y de hacer propaganda difamatoria contra su país. Finalmente es sentenciado, a finales de 2010 a veinte años de inhabilitación profesional como director o guionista, seis años de cárcel y expresa prohibición de mantener entrevistas con cualquier medio de comunicación, nacional o extranjero. Y por supuesto, imposibilidad absoluta de abandonar el país. Panahi presenta entonces un recurso ante el juzgado que lo procesa (este es el momento exacto en que rueda *Esto NO es una película*). Así se nos explica, precisamente, en el inicio de *Esto NO es una película* en una conversación telefónica entre Panahi y su abogada:

- ¿Hay novedades, señora Gheyrat?
- No, aún no hay fallo sobre el recurso.
- ¿Cuál es mi situación, entonces? ¿Estará clara para año nuevo?
- Depende... si hay influencias entonces puede haber sentencia de inmediato. Pero últimamente están tardando mucho.
- ¿Le parece que el juez que atiende el recurso confirmará la sentencia? Necesito saberlo.
- Creo que la pena complementaria, la inhabilitación de treinta años...
- Sí, de veinte años.
- Eso es, de veinte años. Creo que quitarán los veinte años y que rebajarán la pena de seis años de reclusión. Supongo.
- Eso significa que iré a la cárcel seguro.
- Sí, eso es seguro, no van a absolverle. A menos que haya una orden o decisión de peso, o se produzcan presiones nunca contradicen una pena en su totalidad.
- ¿A qué se refiere con presiones? ¿A la reacción internacional?
- Sí, y a las presiones internas. Las presiones internas pueden influir mucho. Rakhshan Banietemad ha hablado conmigo también. (...) No sé: los esfuerzos, las recomendaciones, todo eso surte efecto.
- El mundo del cine nacional no está en situación de ayudar mucho. Si mueven un dedo pueden inhabilitarlos también. No espero mucha reacción por parte de...
- Lo entiendo perfectamente... Hace poco logré en un caso de cuatro meses reducir la pena de dos años a uno en el

mismo tribunal. Pero no he visto ningún recurso en que el juez contradiga la sentencia en su totalidad. O la confirman o la reducen un poco. En su caso supongo que el juez le quitará la inhabilitación de los veinte años y rebajará algo la pena de seis años.

- Entonces, según lo que me dice, mejor hago la maleta y la voy dejando en la entrada, ¿no?
- Espero que no sea así, no puedo decirle más. En lo que a mí respecta es vergonzoso, pero tampoco sabemos qué va a pasar. Estas sentencias ni siquiera son legales, por desgracia. Por eso desoyeron las argumentaciones legales. Puedo decir simple y llanamente que las sentencias son exclusivamente políticas, no legales. No son judiciales, sino totalmente políticas. Todo depende de la actual situación social, de las presiones y de las reacciones (Panahi, 2012; 00:07:35-00:11:40).

4. Hechos fílmicos: complicaciones, implicaciones

En esta conversación inicial asistimos a la revelación de la figura de un cineasta prisionero, pues en esta ocasión hay una correspondencia plena entre autor, narrador y personaje. La conversación con la abogada tiene incluso toques kafkianos, en tanto que se habla siempre del tribunal como de un ente lejano e impersonal, del proceso judicial como de una especie de acechanza del destino trágico sobre el personaje y los juegos de influencias y presiones que hacen la corte al poder como de un azar arbitrario. Pero el motivo no se oculta, como en *El proceso* de Franz Kafka (1997), y los discursos del poder se encarnan: “puedo decir simple y llanamente que las sentencias son exclusivamente políticas, no legales. No son judiciales, sino totalmente políticas” (Panahi, 2012; 00:11:00).

¿Qué papel juega, entonces, el cine, el oficio de contar historias a través de imágenes en movimiento, cuando autor, narrador y personaje son cautivos y se esconden en la clandestinidad? Panahi, tras colgar el teléfono a la abogada, empieza una disquisición en torno al personaje de la niña en su segunda película *El espejo*: “creo que debería quitarme la escayola y quitármela” (Panahi, 2012; 00:11:28). Si Panahi es capaz de expresarse, de pensar y actuar, es a través de su obra, revisitada y comentada ahora digitalmente. El cine será por tanto un elemento dominante en el imaginario y un impulso de fuerza motriz, de acción en el transcurso de los 75 minutos de este discurso fílmico. Más adelante Panahi añade: “es que ahora mismo estoy exactamente igual que Mina” (*ibid.* 00:13:52). Entonces comienza el juego entre Mojtaba Mirtahmasb (operador de cámara) y

el cineasta cautivo, quien explica y representa qué película desea hacer, cómo son las localizaciones en las que desea rodarla y a la actriz elegida. Incluso las muestra a través de fotografías almacenadas en su iPhone (*ibid.* 00:15:40). Entonces, el cineasta, lee el guión e incluso dibuja en el suelo el plano de la habitación en la que rodará una escena que ya tiene escrita. Tendría la forma de la película *Dogville* (Lars von Trier) en la que la escenografía queda deconstruida, reducida tan solo a un esquema de líneas pintadas en el suelo; solo que al contrario. Mientras que von Trier hace una opción estética que destaque el artificio a modo de cuento para adultos con moraleja final, Panahi hace esta elección por necesidad. No es una renuncia con intenciones moralizantes sino todo lo contrario: el deseo de aquel artificio del que ha sido privado, pues este es el lugar común de los cineastas de la nueva ola iraní, la intersección entre lo real y el cuento. “Lo más importante es que alineamos una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande”, según ha concluido Abbas Kiarostami a modo de lema para sus compatriotas (Limosin, 2007; 00:09:28). Panahi va incluso más allá: “si podemos contar la película, ¿para qué hacerla?” (*ibid.* 00:30:23).

En el umbral de la muerte del cine entendido como los géneros, como un soporte fotográfico y como discurso de influencia social Panahi plantea de forma muy sutil pero contundente la imposibilidad de seguir haciendo películas como hasta ahora. Por otra parte hay una pulsión, una necesidad interior del cineasta de seguir trabajando, pensando, creando... ¿qué formato y de que modo se podrán hacer estas no-películas a la luz de los acontecimientos actuales? “Si podemos contarla, ¿para qué hacerla?”. Más allá del caso particular de *Esto NO es una película*, la valiosa frase del iraní nos ilustra con lucidez en torno al punto actual en el que se encuentra la comunicación audiovisual: nuevos retos requieren nuevos cauces, y tal vez estos no sean las películas como las venimos conociendo (produciendo y consumiendo) hasta hoy.

Volviendo sobre las reflexiones y ensayos de Panahi podemos afirmar que este sentido de juego, siguiendo a Rangel (2010), es el rasgo característico de todo el metraje. Y es que el iraní tampoco renuncia a incluir motivos cómicos que quiten peso y afectación a aquellos elementos dramáticos impuestos por la realidad del arresto domiciliario. En este sentido el registro de la realidad ofrece, a modo de esbozos, situaciones que recuerdan a recursos de la comedia muda, a la “rebelión de las cosas” en la *slapstick*, a los gags de las películas de Chaplin o Buster Keaton. Estas imágenes capturadas de la relación del individuo con el medio en el que ha sido confinado devienen metáfora de la situación del cineastas, del hombre sobrepasado por su entorno. Tales son los momentos en los que la iguana insolente Iggy trepa por su hombro o juega por detrás de los libros (Panahi, 2012, 00:41:00) o el compromiso con la mascota de la vecina, un perro asustado que no para de ladrar (*ibid.* 00:51:21).

De otra parte, las claudicaciones y horas bajas del cineasta se simultanean con digresiones lúcidas en las que expone algunos puntos fundamentales de

una posible poética. Hacia la mitad de la película, en una digresión que parece proustiana, Panahi hace comentario y autocrítica de su propia obra con *El espejo* y *El círculo* visionándolas en su propio televisor doméstico. Cabría aquí argumentar que estamos ante una especie de inoportuna e incómoda intromisión del *making off* o de contenidos extra de ediciones en DVD. Bien al contrario, conviene recordar que la digresión autoconsciente es uno de los rasgos propios de las formas documentales del cine digital en forma de ensayo o de autorretrato, tal y como señalan Weinrichter (2007) y Martín Gutiérrez (2008):

Fíjate en esto: al narrar debes de explicar una serie de detalles. Pero con un actor aficionado como Hussein los detalles son totalmente imprevisibles. Escribes ciertas cosas, y cuando te pones a rodar y llega el aficionado él te dirige a ti. Él te lleva a la forma de narrar la película. Lo que digo es que la película debe hacerse primero para que nosotros podamos explicarla a posteriori. ¿Cómo voy a explicar nada antes de hacerla? Hussein debía apoyarse contra la pared y hacer lo de los ojos que yo no había visto. Cuando le dije que actuara eso salió de él. No sé, a lo mejor estoy haciendo tiempo de algún modo. Tengo la impresión de que esto es también mentir, igual que la primera secuencia que hemos visto. Lo demás seguro que será todo mentira, vaya como vaya. (*ibid.* 00:35:35).

Mentir o no mentir... o tal vez decir verdades mayores, como sugiere Kiarostami. En este momento, entre la acción y la impotencia, Panahi establece algunas líneas maestras de su programa estético, que pasa por la pregunta autoconsciente sobre lo que está haciendo, si eso es mentir y si tal cosa es justa o no. La profesión queda puesta en entredicho pero, al mismo tiempo, el cineasta continúa ante el espejo, con misma pulsión irrenunciable por registrar imágenes, por dejarse sorprender por el azar y pensar a través del cine. Al final, tendría la forma de *En busca del tiempo perdido* de Proust, pues el registro de la actividad cotidiana (aunque a veces Panahi la califique de “demasiado fingida y mentirosa”) acaba constituyendo la propia obra, como en *El tiempo recuperado*. La trama, el argumento, lo acaban constituyendo todas esas dudas, pensamientos y digresiones expuestos por el cineasta. Si bien parten de un valor introspectivo, caótico, desordenado; la visión de conjunto desvela toda una declaración de principios: ¿por qué hacer las películas como uno las hace y no de otra manera? El propio Panahi desde sus dudas, o la iguana Iggy investida como alter ego paseando silenciosa (pero siempre presente y dispuesta a alborotar la paz de la vivienda) acaban siendo ellos mismos elementos, móviles del azar, como el actor Hussein en el rodaje de *El espejo*, así, sin dar más explicaciones que su propia comparecencia en cuadro. Y esto, evidentemente, es algo que ha facilitado en

gran medida la disponibilidad de una cámara digital en el propio domicilio, dado su potencial de riguroso testigo que todo aquello que registra. Este es otro gran rasgo característico del cine digital: que surja la película sin conciencia de que se está haciendo tal cosa en el momento del rodaje. Panahi en ese instante pensaba en el film que no podía hacer porque estaba arrestado e inhabilitado. Pero, por el simple hecho de estar compareciendo ante la cámara que sostenía Mirtahmasb ya estaba practicando el cine.

5. Conclusiones

Tras asistir a estos 75 minutos que mantienen en vilo al espectador, ¿qué podemos aprender? Como hemos venido anunciando, a partir de las acciones y reflexiones en voz alta de Panahi podemos entrever los rasgos de una posible poética del cine digital. No obstante hemos de ser prudentes en tal formulación. En primer lugar, advertir que se trata de “una posible poética”, que no excluye otras desde diferentes planteamientos. En todo caso el valor de estas formulaciones radica en que provienen de un uso que hemos expuesto detalladamente, no de un apriorismo. Además, este uso está practicado en una situación límite, y como afirma Dostoievski en *Los hermanos Karamázov*, son las situaciones fuera de lo normal las que nos permiten poner en cuestión aquello que consideramos normal, habitual, cotidiano.

De un modo inductivo, de lo particular de esta aproximación a un extraño objeto fílmico hacia cuestiones generales, podemos extraer algunas conclusiones que iluminen algunas claves de ciertas derivas estéticas en un tipo de cine marginal muy lejano al viejo concepto industrial del clasicismo de Hollywood tanto en cuestiones de producción (cine doméstico) como de consumo (la anécdota de la memoria USB escondida en el pastel). Conviene puntualizar que estas claves intuitas se corresponden con elementos unas veces rehabilitados, otras veces modificados, mutados, ya presentes en determinados momentos pasados de la Historia del Cine Universal. En este sentido resulta imprescindible señalar que estas inferencias las establecemos a modo de relaciones architextuales (como corresponde a todo ejercicio crítico) con las tradiciones realistas del cine directo, del cine ensayo y del cine doméstico, marco en el que hemos venido ubicando al objeto de estudio. Se trata por tanto de una lectura que, aunque argumentada, no excluye otras, sino que pretende ser una contribución:

1. En primer lugar, podemos inferir que el cine no depende de un soporte ni una formulación genérica convencional. Haciendo honor al aforismo de Magritte (“*céci n’est pas une pipe*”), el título escogido por Panahi (*This is NOT a film, Esto NO es una película*) juega con fina

ironía a plantear esta cuestión al tiempo que se exculpa ante las autoridades que lo juzgaron. Efectivamente, esta no es una película al uso. Y no lo es porque no se puede hacer, porque se ha privado al cineasta de la posibilidad siquiera de emprenderla. Sin embargo bajo toda definición genérica, sobre la reminiscencia de tradiciones y cánones, está el acto instintivo y necesario de filmar... Es a la vista de esta ironía que pone de manifiesto Panahi en sus monólogos ante la cámara por la que podemos afirmar que hoy por hoy y ante ciertas circunstancias no es posible seguir haciendo ni pensando el cine con las herramientas y planteamientos de antaño: géneros, ficciones, industria, estrenos... el cine, o la imagen en movimiento, o la creación audiovisual, o como queramos llamar al fenómeno; necesita forzosamente dejar de ser lo que era para reubicarse ante el mundo y en el paradigma de las artes. En este sentido, *Esto NO es una película* es un gesto de vanguardia estética.

2. Una película no requiere necesariamente la conciencia de estar creando tal cosa en su proceso de rodaje. Por el contrario implica la existencia de un dispositivo y la pulsión, la voluntad de registrar el movimiento de lo real. Panahi, de hecho, termina abandonando el guión que tenía en pre-producción para terminar en esa suerte de huida en la que se expone saliendo a la calle armado (literalmente) con su cámara de Alta Definición. Desde nuestro punto de vista gesto puede interpretarse como la toma de conciencia de que la no-película consiste, precisamente, en el proceso al que hemos asistido durante algo más de 80 minutos, como en la obra capital de Marcel Proust.
3. En consecuencia y por su contacto con la materialidad del mundo (o la simulación de la materia en el suelo del salón del domicilio de Panahi) el acto de filmar no está exento ni es impermeable a las circunstancias históricas, políticas, sociales, económicas... pero también individuales, personales. Esto es lo que viene a poner de manifiesto el cine en primera persona en tanto que *Esto NO es una película* es un film-diario o film doméstico. Con una particularidad: el conflicto que da lugar al relato, en este caso, parte de la esfera de la interacción social en la realidad efectiva. En consecuencia, la obra de Panahi adquiere un tono de declaración, de manifiesto. En ella esta voluntad de hacer cine, de desempeñar un trabajo vocacional, esta pulsión, hace penetrar en el acto de registro de imágenes y de sonidos unos posicionamientos, entendiendo posicionamiento al modo de la Teoría del Emplazamiento (Vázquez Medel, 2003):

Estamos en el mundo. Habitamos en el mundo. Y somos habitados por el mundo. Somos mundo. Pero el mundo es una creación de la conciencia, en la misma medida que la conciencia y la mente son creación del mundo. El mundo también es artificio, adaptación a unos contornos, a unas circunstancias. Espacio simbólico donde interactuamos con lo demás (Vázquez Medel, 2003, p. 21).

Resulta rentable emplear el léxico de la técnica cinematográfica: por medio de un emplazamiento de cámara y de unas relaciones de montaje Panahi, efectivamente, da cuenta de una realidad que una vez ha comparecido ante las lentes de la cámara queda encuadrada dentro de unos límites que visibilizan algo pero, necesariamente, dejan fuera de campo otras. Por lo tanto, y volviendo sobre los planteamientos de Jacques Rivette, todo tratamiento cinematográfico implica una cuestión moral: qué queda dentro y qué termina siendo excluido. De una parte esto afecta al polo de la creación: ¿qué relación se ha generado entre el sujeto creador y las instancias enunciativas del propio film? Y de otra parte esto nos pone sobre aviso acerca de la importancia del acto de interpretación inscrito en la recepción incluso cuando, como sucede en *Esto NO es una película*, damos por verdadero y auténtico aquello que se nos está contando. En este caso la interpretación trasciende los límites del discurrir mental y se convierte en una actividad motriz, como motriz es el gesto de Panahi salir al exterior con la cámara o motriz es el traslado de la obra desde la clandestinidad en Irán hasta el Festival de Cannes para su difusión pública que aspira a mover y conmover.

4. Las implicaciones de la tecnología digital en estos procesos consiste en hacer posible el registro y la edición por muy bajo coste. O si quiere verse de esta manera, rehabilita al cine como herramienta clandestina de resistencia política y moral. El hecho de que la cámara y los artilugios de montaje puedan emplearse como un espejo para poner en tela de juicio el mundo a través del reflejo individual no procede sino de la ligereza de los dispositivos. En consecuencia, el tono enunciativo, como es el caso de Panahi, no es afirmativo sino interrogativo o, más bien, especulativo. De esta manera, a través de los múltiples monólogos de duda en torno a por qué hacer la película o por el contrario abandonar definitivamente terminan dejando entrever la formulación (explícita o implícita) de una poética cinematográfica, de manifiesto, como hemos sugerido anteriormente. Toda poética, por tanto, es un posicionamiento en sí misma: ante la creación pero también ante aquel universo material

y psicosocial que le sirve de base. Ese posicionamiento, en el caso de Panahi, es una resistencia política y una lucha por su derecho a la libertad de expresión.

A modo de cierre: finalmente, el juez ratificó la sentencia aunque aún mantiene el arresto domiciliario. Igualmente, el gobierno también terminó deteniendo, en septiembre de 2011, al documentalista y codirector Mojtaba Mirtahmasb, mientras viajaba a Toronto para la presentación de este film. Fue acusado de ser un espía de la BBC. En sus propias palabras, en la carta abierta publicada tras el arresto, concluye Panahi:

El mundo de un cineasta está marcado por la interacción entre la realidad y los sueños. El cineasta usa la realidad como su inspiración, la pinta con el color de su imaginación, y crea el film que es una proyección de sus esperanzas y sus sueños. La realidad es que me han impedido hacer films en los últimos cinco años y que ahora estoy sentenciado a la privación de este derecho otros veinte. Pero sé que seguiré transformando mis sueños en películas en mi imaginación. Admito como un realizador socialmente consciente que no seré capaz de retratar los problemas cotidianos concernientes a mi gente, pero no me negaré a soñar que en veinte años todos los problemas se habrán ido y estaré haciendo films sobre la paz y la prosperidad de mi país cuando tenga la oportunidad de hacerlo de nuevo. La realidad es que ellos me han privado de pensar y escribir por veinte años, pero ellos no pueden dejarme sin soñar por veinte años que la inquisición y la intimidación será reemplazada por la libertad y el libre pensar (Panahi, 2011).

¿Podría ser este párrafo la sinopsis de *Esto NO es una película*? Sí, claro que sí. La reflexión que hemos venido realizando en torno al uso de una técnica disponible en la línea de un cine-directo que ha devenido cine-ensayo (o formulación de una poética del cine) viene a confirmar la hipótesis de que, en el siglo XXI, en la cultura visual digital, es efectivamente posible rehabilitar el estatuto del signo fílmico como huella del mundo. Pero esta rehabilitación, no se deberá tanto al soporte (ahora desonotologizado por su conversión numérica) como por una cuestión de uso. De este modo el cine, en su estatuto de documento, se abre al mundo, recupera la función de “ser-ahí”

que señaló André Bazin en la formulación de su teoría realista. En tanto que la cámara funciona como espejo o el montaje como espacio de reflexión e incluso de resistencia, en definitiva y en la medida en que en la poética de Panahi un film es “pensar”, “soñar” y “discurrir” (Panahi, 2011), es mi propósito afirmar que esta obra aquí comentada Sí es una película desde su rebeldía, desde su irreductibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Antich, X. (1999): Impressionisme i fenomenologia. En AA.VV.: *Cinema, art i pensament*. Gerona: Universitat de Girona/ Ajuntament de Girona.
- Bajtin, M. (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (2006): Ontología de la imagen fotográfica. En Bazin, A.: *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp.
- Berger, P, y Lockmann, T. (1997): *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*. Barcelona: Paidós.
- Cohen-Seat, G. (1946): *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale*. París: PU.
- Cuevas, E. (2010): *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Dostoievski, F. M. (2006): *Los hermanos Karamázov*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, H.G. (2005): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- García, N., y Ortega, M. L. (Eds.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.
- Gombridge, E. H. (1959): *Art and Illusion – A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington: National Gallery of Art.
- Hall, S. (1997): The spectacle of other. En Hall. S. (Ed.): *Representation: cultural representations and signifyng practices*. Londres: The Open University. Pp. 223-290.
- Heredero, C. F. (2011): Nuestro trabajo. En *Cahiers du Cinema-España*, nº 44, abril de 2011, p. 5.
- Kafka, F. (1997): *El proceso*. Madrid: Cátedra.
- Ortíz-Osés, A.; Lanceros, P (Eds.) (2006): *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*. Barcelona: Anthropos.
- Martín Gutiérrez, G. (Ed.) (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.

- Metz, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Panahi, J. (2012, mayo 10): Carta abierta. Disponible en: <http://www.lacinerata.com.ar/2011/02/carta-abierta-de-jafar-panahi-con.html?m=1>
- Proust, M. (2009): *El tiempo recobrado*. En *El busca del tiempo perdido*, vol. VII. Barcelona: Mondadori.
- Quintana, Á. (2008a): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado.
- (2008b): *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. París: Cahiers du Cinéma.
- (2008c): ¿Podemos continuar pensando el cine con André Bazin?. En *Cahiers du Cinema-España*, nº 17, pp. 84-86.
- (2011): *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acanalado.
- Rangel, P. (2011): Jafar Panahi: hors de jeu à Tehéran. En *Littetartures*, nº65, pp. 151-166.
- Rivette, J. (2010): De la abyección. En *Cahiers du Cinema-España*. Caimán Ediciones-Cahiers du Cinema, nº36, pgs. 58-59.
- Rosenbaum, J., y Martin, A. (2010): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Said, E.W. (2003): *Orientalism*. Nueva York: Penguin Books.
- Stiegler, B. (2002): *La técnica y el tiempo*. Hondarribia (Guipuzkoa): Hiru.
- Tessé, J.-P. (2011): *Ceci n'est pas un film* de Jafar Panahi et Mojtaba Mirtahmasb. En *Cahiers du cinema*, nº 271, pp. 36-37.
- VV.AA. (2010): Liberté pour Jafar Panahi. En *Cahiers du cinema*, nº656, p. 55.
- (2011): Soutien à Jafar Panahi. En *Cahiers du cinema*, nº 663, pp. 67-71.
- (2012): *Esto NO es una película*: crítica a la opresión del gobierno iraní. En *Interfilms*, nº 72, pp. 46-47.
- Vázquez Medel, M.A. (1998): Semiótica, Arte, Posmodernidad. En: VV.AA.: *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 7.
- Weinrichter, A. (2005): *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.
- (2007): *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, D.L.
- (2010): *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia San Sebastián: Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Limosin, J.-P. (2007): *Cine, de nuestro tiempo. Abbas Kiarostami: verdades e ilusiones*. Barcelona: Intermedio.
- Panahi, J. (2002): *El círculo*. Barcelona: Manga Films.
 - (2007): *Offside*. Barcelona: Cameo.
 - (2012): *El espejo*. Barcelona: A Contracorriente.
 - (2012): *This is NOT a film (Esto NO es una película)*. Barcelona: Cameo.
- Von Trier, L. (2004): *Dogville*. Barcelona: Manga Films.